

Anleitung

zur

Landschafts-Malerei

mit

Aquarellfarben

in

anschaulichen Beispielen und erläuterndem Text

von

C. K. C. Koehler.

Mit 4 Tafeln in Farbendruck und einem Umrißblatt.

Ernst ist das Leben,
Heiter die Kunst!



Leipzig,
Verlag von E. Haberland
1894.

Druck von Oskar Leiner in Leipzig. 82343

Einleitung.



Aquarellmalerei (Wasserfarbenmalerei) ist die Kunst mit transparenten Farben zu malen, welche in Wasser löslich sind und zu deren Bindemittel arabischer Gummi oder Honig dient.

Die guten Eigenschaften der Aquarellfarben gegenüber den Oelfarben sind noch nicht lange anerkannt. Erst seitdem sich in England, Frankreich und Belgien hervorragende Künstler speciell mit dieser Technik befaßten und dieselbe in verhältnißmäßig sehr kurzer Zeit auf eine hohe Stufe der Vollkommenheit brachten, ist die Aquarellmalerei zu einer selbständigen, hochgeschätzten und reichbelohnten Kunst geworden und findet auch in Deutschland immer mehr Aufnahme und Pflege.

Werke von Carl Rottmann, Carl Werner, Eduard Hildebrandt, Max Schmidt, Biermann, Alt, Scheuren, Kaufmann, um nur einige unserer älteren Meister zu nennen, gehören in jede Sammlung, die auf Bedeutung Anspruch macht, und vertreten dem Auslande gegenüber die deutsche Aquarellmalerei in würdigster Weise.

Was Leuchtkraft und Glanz der Farbe betrifft, so steht das technisch vollendete Aquarell noch über dem Oelbild, welch letzteres durch das die Farben bindende Oel stets einen etwas undurchsichtigen Ton erhält.

Man hat früher, ehe die Chemie sich ins Mittel legte, dem Aquarell mit Recht den Vorwurf geringer Haltbarkeit gemacht. Seitdem aber die Chemie im Verein mit der Erfahrung uns ganz zuverlässig belehrt, welche Farben wir verwenden dürfen und uns vor den verwerflichen warnt, ist dieser Vorwurf nicht mehr stichhaltig. Dabei hat das Aquarell vor dem Oelgemälde noch den Vorzug, daß es nicht nachdunkelt. Man kann die ältesten Malereien in Wasser-

farben, die sich noch aus den Zeiten des Mittelalters in ihrer ursprünglichen Frische erhalten haben, bis in ihre kleinsten Details verfolgen und genießen, während die Oelbilder aus jener Zeit so sehr nachgedunkelt sind, daß man bei Figuren außer Kopf und Händen oft kaum mehr etwas zu erkennen vermag -- von Landschaften gar nicht zu reden, weil dieselben meist nur noch als schwarze Silhouetten gegen die weniger nachgedunkelte Luft abstechen.

Indessen darf man nicht zu weit gehen in den Anforderungen an das Aquarell. Dasselbe ist immer nur für kleine Formate geeignet. Auch hat es, wie jede Technik, seine Schwierigkeit. Es verlangt eine subtile Behandlung und ein stufenmäßiges, nach einem bestimmten Plan gerichtetes Vorgehen. Das Papier gestattet nicht, wie die Leinwand, das Abkratzen von unrichtigen Tönen, da es durch Waschen mit dem Schwamm zwar auch den Ton wieder abgiebt, aber doch bei Wiederholung die Reinheit seiner Textur einbüßt und schmutzige Töne liefert.

Dagegen hat es den großen Vorteil und empfiehlt sich ganz besonders solchen, welche ihre Zeit nicht ausschließlich der Kunst widmen können, dadurch, daß man die Arbeit jeden Augenblick unterbrechen und zu jeder Zeit wieder beginnen kann, was bei der Oelmalerei nicht der Fall ist.

Ein nicht unwesentlicher Vorteil beim Aquarell liegt noch in dem Umstand, daß die Materialien und Apparate sehr einfach und leicht sind und deren Transport wenig Mühe verursacht.

Man kann gerade nicht behaupten, daß es in unserer viel erzeugenden Zeit an Anleitungen zur Aquarellmalerei fehlte. Es giebt sogar einige recht gute. Die Welt strebt aber stets vorwärts, sie will sich verbessern oder doch mindestens etwas Neues haben. Ein guter Gedanke wird sofort bei seiner Geburt untersucht, ob er nicht verbessert werden könnte. Dinge, von denen man glauben sollte, sie seien auf der höchsten Stufe der Vollkommenheit, erfahren mit der Zeit doch noch Verbesserungen, oder sie werden durch ganz neue Erfindungen, welche denselben Zweck erfüllen, überholt. Dieses stete Suchen nach Fortschritt und nach einer erleichternden Methode hat

auch den Verfasser dieser Anleitung ergriffen und zu dem vorliegenden Werkchen veranlaßt — ob mit Recht oder Unrecht, mag der Leser entscheiden. Die Motive dazu dürften sich aus Folgendem entwickeln lassen.

Es ist schwer, die Kunst der Malerei durch das Wort allein zu lehren, und noch schwieriger, dieselbe auf diese Weise zu erlernen. Wer schon einige Praxis hinter sich hat, kann wohl eine geschriebene Anleitung ohne Beispiele verstehen, dem Anfänger ist dies aber nicht möglich, er bedarf zum richtigen Verständniß des Wortes auch der anschaulichen Beispiele.

Es ist uns kein Werk bekannt, welches dem Schüler durch Beispiele zeigte, wie das Bild von der Kontur an stufenmäßig und ohne Lücken oder zu große Sprünge der Vollendung entgegengeht.

In der Ausführung dieses Gedankens glauben wir etwas Neues zu bieten.

Die Möglichkeit der Beispiele ist neuerdings durch die fortgeschrittene Technik des Farbendrucks gegeben. Wir sind uns zwar wohl bewußt, daß der Farbendruck bei aller Vollendung noch Mängel hat, und daß er in der Mappe der Kennerschaft noch nicht zugelassen wird.

Für unsere Zwecke aber dürfte der Farbendruck in seiner heutigen Gestalt vollständig genügen, und unter allen Umständen dürfte ein „Etwas“ dem „Gar nichts“ vorzuziehen sein, zumal wir glauben, daß das beigegebene Bildchen genügenden Stoff zu einem Beispiel enthalten und den Schüler durch seine Gefälligkeit zur Nachahmung reizen wird.

Der Zweck dieses Werkchens soll darin bestehen, dem Anfänger über die ersten Schwierigkeiten auf dem Wege der Anschauung hinaus zu helfen.

Es giebt gar viele, welche sich gern mit Ausübung der schönen Kunst befassen würden, wenn sie Gelegenheit hätten, sich in schwierigen Fällen Rat zu holen. Sie verlieren aber meistens den Mut zu früh oder kommen doch mindestens durch Tasten im Dunkeln erst sehr spät zur Erkenntniß. Diesen glauben wir eine hilfreiche Hand bieten

zu können. Es wird vorausgesetzt, daß der Schüler die nötige Gewandtheit im Zeichnen schon besitzt. Ohne diese Eigenschaft würde das Malen zu keinem Resultat führen, sondern nur als zwecklose Spielerei zu betrachten sein.

Ist es dem Schüler möglich, diese Anleitung unter Aufsicht eines Lehrers durchzuarbeiten, um so schneller wird er vorwärts kommen.

Hat der Schüler diese Anleitung durchgearbeitet und treibt ihn sein Genius vorwärts, so muß er sich an die Natur wenden, als die allmächtige, unerreichbare Lehrmeisterin. In ihrem Studium wird der höher Strebende eine unversiegbare Quelle des edelsten Genusses finden.

Es wird mir eine Genugthuung sein, zur Befriedigung dieses hohen Strebens den Weg gezeigt und meinen jüngeren Kollegen eine gewisse Erleichterung und Anregung gegeben zu haben.

Der Verfasser.

Allgemeiner Teil.

Das Material.

Dasselbe ist von größter Wichtigkeit und muß gut sein, um den Erfolg zu sichern. Das beste Material, aber auch zugleich das teuerste, liefert England. Französisches und deutsches Fabrikat ist noch nicht auf der Höhe des englischen, dafür aber auch bedeutend billiger.

Das Papier.

Gutes Papier ist das Fundament des gelingenden Baues. Ist das Fundament schlecht, so hilft alles nichts, man setzt sich unsäglichen Widerwärtigkeiten aus und hat nur Aerger statt Freude an der Arbeit. Man greife also bei Wahl des Papiers zum besten, das man haben kann, ohne Rücksicht auf den Preis.

Die besten Papiere sind die englischen, und unter diesen die von Whatman fabricirten Handpapiere. Sie sind verschieden in Größe, Dicke und Korn. Je größer das Format des Bildes ist, desto stärkeres Papier und gröberes Korn wird man wählen. Das den meisten Anforderungen entsprechende Papier für Aquarellmalerei dürfte Whatman's Imperial (30″ bei 21″ englisch) sein. Dasselbe existirt in verschiedenen Abstufungen in Bezug auf Dicke, Schwere und Textur (Korn). Das leichteste wiegt 36 *kg* per Ries (1000 Bogen) und wird zu kleineren Arbeiten, wie sie in unserer Praxis meistens vorkommen, genügen. Die schwereren Sorten dienen zu großen Gemälden von bedeutender technischer Behandlung. Das Whatman'sche Handpapier (besonders die schweren Sorten) läßt jede Behandlung zu, ohne wesentlich Not zu leiden. Man unterscheidet Handpapier von Maschinenpapier durch das Wasserzeichen, welches jeder Bogen von ersterem trägt. Ferner durch den Rand, welcher bei Maschinenpapier an allen 4 Seiten scharf beschnitten ist, während das Handpapier rauhe, franzige Ränder hat.

Harding-Papier ist ebenfalls ein gutes englisches Fabrikat, steht jedoch meines Erachtens dem Whatman nach, weil es weicher ist und nicht so viel aushält.

Die rechte Seite des Papiers, d. h. diejenige, auf welche gemalt wird, ist durch den Namen des Fabrikanten, welchen man als Wasserzeichen richtig und nicht verkehrt liest, gekennzeichnet. Zur Vorsicht, und um beim Aufspannen Verwechselung zu vermeiden, bezeichnet man diese Seite mit einem Bleistrich. Man hüte sich die unrechte Seite zu nehmen, weil dieselbe häufig unrein und mit kleinen Mängeln behaftet ist, welche sehr hinderlich werden können.

Frankreich und Deutschland liefern fast ausschließlich Maschinenpapiere. Ist man genötigt, sich derselben zu bedienen, so unterscheide man die linke von der rechten Seite. Hält man nämlich den Bogen in einer gewissen Steigung gegen das Licht, so zeigt die linke Seite Parallelstreifen (von den Leitrollen der Papiermaschine herrührend), welche den Eindruck des Bildes sehr beeinträchtigen würden. Man male deshalb auf die andere Seite.

Unter den deutschen Fabrikaten sind besonders hervorzuheben die Papiere der Firma Schöller & Hammer in Düren, die sich in den letzten Jahren immer mehr in unseren Malerkreisen eingebürgert haben und künftig vielleicht einen Ersatz für die englischen Papiere liefern können.

Da das Papier beim Malen faltig wird, und auch nach dem Trocknen nicht mehr die ursprüngliche glatte Fläche erhält, so spannt man dasselbe auf einen festen Körper. Ich nehme dazu

Rähmchen.

Diese Rähmchen läßt man vom Tischler in verschiedener Größe genau im rechten Winkel aus Leisten von leichtem Kiefern-Holz, etwa 1 *cm* dick und 4 *cm* breit, zusammenleimen. Die Kanten der vier Holzleisten müssen nach innen abgerundet sein, weil sonst der scharfe Rand sich leicht durch das Papier zeigen und dem Bild hinderlich sein würde. Dieselben sind leichter wie Holzbretter (sogenannte Reißbretter) und auch dem Pappendeckel vorzuziehen. Letzterer ist ebenfalls, wenn er gut und dick sein soll, sehr schwer und

Die Wolke vor Berg 8 ist noch nicht modellirt, sondern flach und hart. Dieselbe wird von unten nach oben leicht mit Cobalt, Ocker und gebranntem Ocker übergangen. Die Lichter oben am Rande werden ausgespart. Auf Berg 7 werden die Waldungen an den Abhängen mit ganz dünnem Indigo (vorsichtig) angelegt, auf 7a dieselben verstärkt. Der Berg ist im Halbschatten; wäre derselbe von der Sonne beschienen, so würde sich alles wärmer und heller zeigen, und müßten die Waldungen durch Cobalt und Ocker dargestellt werden.

Da jeder Berg die Form eines Kegels hat, dessen Gipfel von unserem Auge entfernter ist als der Fuß, so muß dies auch im Bild ausgedrückt werden, indem die Töne von dem Gipfel nach dem Fuß zu sich verstärken oder umgekehrt leichter werden. Berg 8 wird demnach mit Indigo und etwas gebranntem Ocker so behandelt, daß dieser Ton am stärksten ist, wo er uns am nächsten, also hinter dem Dach des Hauses und den Gebüschen, während er nach dem Gipfel und der Kontur zu verläuft. Harte Konturen an Bergumrissen sind ganz zu vermeiden und müssen eventuell, nachdem trocken, sorgfältig weggewaschen werden.

Die Tannen 10 werden mit Indigo und etwas gebrannter Terra-Siena übermalt und zwar nur die tiefsten Stellen, am Stamm und unter den Aesten, während man den oberen Teil der Aeste und die Spitzen derselben stehen läßt.

Terrain und Busch 9 mit Indigo und etwas Indisch-Gelb. Die Ränder der Untermalung III bleiben stehen.

Die Ahornbäume 9a b c zeigen sich im Hochsommer in ihrem schönsten Farbenschmuck, wenn die Gipfel sich gelb und rötlich färben, während die unteren Astpartieen noch in sommerlichem Grün prangen. Wir übergehen die oberen Astpartieen leicht mit gebrannter Terra-Siena und Braunlack. Die unteren dagegen mit Indisch-Gelb. Sobald dies trocken, wird der Baum modellirt, d. h. er bekommt Rundung und Tiefe durch Auftrag der Halbschatten mit Vandykbraun und Indigo in die tiefen Stellen der Blätterlagen unter sorgfältiger Beachtung der Partieen.

Das Holzschindeldach 11 wird mit Neutraltinte und Cobalt unter Aussparung der Steine übermalt. Ebenso das übrige graue Holzwerk am Haus. Der Reflex unter dem Dachvorsprung mit gebrannter Terra-

Siena, der Schlagschatten, welchen das vorspringende Dach bildet, mit Neutraltinte und etwas Indisch-Gelb. Die dunkelen Stellen, wie 12 ꝛc. werden mit Neutraltinte und Braunlack verstärkt. Diese schattigen, tiefen Stellen, welche dem Auge des oberflächlichen Beschauers in der Natur einfach schwarz erscheinen, dürfen doch nie schwarz gemalt werden, wie überhaupt das reine Schwarz als Schattenfarbe nie angewendet werden darf, weil es stumpf und kalt erscheinen würde. In die Gebüsche 13 links und rechts werden die Halbschatten mit Vandykbraun, Indisch-Gelb und Indigo kräftig eingesetzt unter Aussparung der höchsten Lichter von Untermalung III.

Das Weidengebüsch 14 hat im Vergleich mit Laubholz ein kälteres, in's Blaugrau spielende Grün. Da über dem linken Teil dieser Weiden ein leichter Schatten liegt, so wird derselbe zunächst mit Indigo leicht übergangen. Die Halbschatten der sonnigen Weidenpartie werden mit etwas Indigo, Gummigutt und wenig Indisch-Gelb gebildet und so aufgetragen, daß als höchstes Licht der Ton der Untermalung III stehen bleibt. Denselben Ton läßt man auch als Reflex der Weiden in das Wasser spielen. Die Halbschatten des im leichten Schatten liegenden Weidengebüsches werden geradeso behandelt. Die Wasserpflanzen 14 werden mit demselben Ton behandelt, und nachdem diese Partie trocken, setzt man den warmen, braungelben Ton mit Vandykbraun, gebrannter Terra-Siena und Indisch-Gelb ein. Diesen warmen, braungelben Ton, der eine wohlthuende Abwechselung in das Grüne bringt, trägt man auch an den tiefen Stellen der Weiden und des Schilfes 15 ein. Er wird hervorgerufen durch Sonnen-Reflexe des Wassers auf die im Inneren des Weidengebüsches befindlichen abgestorbenen Blätter und Aeste.

Die Rasenflächen 14 werden mit Indisch-Gelb frisch und warm gemacht. Das Schilf 15 bekommt nun das lebhafte Gelbgrün mit Indischgelb und Französisch- oder Preußisch-Blau. Als höchstes Licht bleibt das Gelb der Untermalung III stehen.

Im Wasser 17 wird zuerst der vordere oder nähere Teil, in welchem sich der blaue Aether spiegelt, durch Cobalt angelegt. Nachdem dies trocken, setzt man die Reflexe der Bretterbude, der Thüre und Fenster des Hausgiebels im Wasser leicht mit Neutraltinte und gebrannter Terra-Siena ein. Die wärmeren Reflexe der Wasserpflanzen 14 im

Wasser werden aus Indisch-Gelb, gebrannter Terra-Siena und etwas Französisch- oder Preußisch-Blau gebildet. Die Steine im Vorgrund und der dunkele Teil des Steges werden rechts mit Neutraltinte und links mit derselben unter Zusatz von Französisch- oder Preußisch-Blau übermalt. Die bewachsenen grünen Stellen des Vorgrundes werden mit gebrannter Terra-Siena, Indisch-Gelb und Französisch- oder Preußisch-Blau übermalt, an den Rändern der einzelnen Partieen läßt man den Ton der Untermalung III stehen. Schließlich werden die dunkelsten Stellen an Steinen und Steg mit Neutraltinte und Braunlack verstärkt.

V. Die Vollendung.

Das Bild ist jetzt so weit geführt, daß es ein ziemlich kräftiges, harmonisches Ganze bildet. Es bleibt uns noch übrig: Abrundung und Zusammenziehen einzelner Teile, Einsetzen der größten Tiefen, Zeichnung der Stämme und Aeste und sonstiger Details, Entfernen stehen gebliebener Härten und zuletzt Auskratzen einzelner Lichter.

Je näher dem Ziel, desto schwieriger der Gang. Es gelingt nicht alles so, wie man gewünscht hätte, das Papier hat durch häufiges Waschen und Uebereinanderlegen von Tönen an seiner Frische eingebüßt. Es stellen sich Widerwärtigkeiten ein, an die man im Anfang nicht gedacht hat. So geht es aber jedem, der etwas Neues und gar eine Kunst betreibt. Dagegen hilft nur Ausdauer und unbeugsamer guter Wille. Man denke nur an das Schreiben. Wie schwer hielt der Anfang, und wie leicht fällt es uns jetzt!

Ich habe absichtlich bis hierher alle schweren Töne bei Seite gelassen, damit dem Schüler zur Nachcorrectur der feineren, helleren Töne ein möglichst langer Spielraum bleibt. Ist das Bild soweit fertig wie auf Tafel IV und befriedigend, so haben wir gewonnen. Hätten wir aber schon vorher mit den dunkelgrünen und braunen Tönen hineingearbeitet, so war uns die Möglichkeit einer Correctur mindestens sehr erschwert, weil beim Waschen diese tieferen Farben sich sehr leicht lösen und die anderen Töne dadurch verunreinigen.

Die Tannen 10 werden jetzt unten mit Indigo und Indisch-Gelb nochmals kräftig vertieft, so daß der Ton nach oben verläuft.

Da nahestehende Bäume gegen eine helle Luft sich nicht farbig, sondern in einem unbestimmten gedeckten Ton abheben, so übergehen wir die Gipfel der Ahornbäume, soweit dieselben Wolkenton hinter sich haben, leicht mit Neutraltinte, nach unten zu verlaufend. Hierauf tragen wir die tiefsten Stellen der Ahornbäume an 9c mit Indigo und Vandykbraun ein, nach rechts (der Sonne zu) verlaufend. Die oberen Aeste sind mit Moos bewachsen und sind kräftig und bestimmt mit Indigo und Vandykbraun einzuzeichnen. Der Stamm nach unten hebt sich rotgrau und hell vom Schatten des Laubes ab. Für den Fall, daß der Stamm und die dünnen hellen Aeste nicht rein genug ausgespart sein sollten, werden sie entweder mit Chinesisch-Weiß (siehe dieses in Teil I) oder durch Ausheben (siehe Radiermesser in Teil I) behandelt. Dies probiert man jedoch vorher auf einem Stück Papier, auf welches ein dunkler Ton gestrichen ist.

Baum 9 wird nochmals an der tiefsten Stelle mit demselben Ton wie bei 9a b c vertieft, nach den Konturen verlaufend. Das Schindeldach wird mit Indigo und rosa Krapp übergangen, wobei die grauen Stellen der Untermalung IV hier und da stehen bleiben. Die Steine werden mit demselben Ton schattirt und einzelne Drucker mit Braunlack und Indigo hineingesetzt. Den Schlagschatten des Dachvorsprungs verstärken. Die Tiefen an 12 mit Braunlack, sowie Risse im Gebälk und Bretterwerk kräftig an den Thüren und Fenstern des Hauses mit der gleichen Farbe und bestimmt einsetzen. In Baum 13 kommt jetzt die größte Tiefe mit Indigo und Vandykbraun links, nach rechts (der Sonne zu) verlaufend. Nachdem dies trocken, wird derselbe Ton nochmals in die Asttiefe aufgetragen, da, wo sich der Baum von den Spitzen der Weiden abhebt. Der Busch 13 rechts wird in gleicher Weise behandelt.

Der brillant gelbrote Ton in den Tiefen der Weiden 14 und Schilf 15 wird mit gebrannter Terra-Siena, Indisch-Gelb und rosa Krapp eingesetzt und nachdem trocken, unter Umständen wiederholt verstärkt. Die Tiefen der im Schatten liegenden Weiden bildet man aus demselben Ton mit Zusatz von Indigo. Die Aestchen werden zuletzt fest und sicher eingesetzt. Die dunkelgrünen Stellen in den Wasserpflanzen werden mit Antwerpener Blau, Indisch-Gelb und Vandykbraun eingezeichnet. Die blauen Schlagschatten im Wasser rechts bei 17 mit Französisch- oder Preußisch-Blau und etwas rosa Krapp gebrochen.

Im Vordergrund werden die tiefen Stellen mit Sepia, die tiefsten mit Sepia und Indigo (dick nehmen) behandelt. Der in das Wasser ragende Busch kann jetzt auch ausgeführt werden, da am Wasser nichts mehr zu machen ist.

Die Kuh links wird mit gebranntem Ocker, die rechts mit Neutraltinte kräftig ausgeführt und die kleinen Schatten und Beine mit Braunlack pikant gezeichnet.

Schließlich werden mit einem Radiermesser (siehe dieses in Teil I) die Lichter aus dem Wasser ausgekratzt, auch können aus dem Gipfel der großen Ahorne einzelne Luftblitze mit dem Messer herausgehoben werden, falls die Gipfel durch das öftere Uebermalen schwerfällig und plump geworden sein sollten.

Harte stehen gebliebene Konturen werden vorsichtig mit reinem Wasser im Pinsel weggewaschen.

Selbst dem Geübteren kann es vorkommen, daß Luft und Fernen nicht ganz rein und hauchig gekommen sind, indem Papier und Qualität der Farbe leicht Hindernisse bieten. In diesem Fall übergeht man dieselbe zum Schluß mit Weiß wie unter I. bei dieser Farbe näher beschrieben.

Die Partieen des Vordergrundes werden häufig leicht stumpf, weil man, um Tiefe zu erreichen, öfter mit dunkeln Farben darüber geht, welche dann einschlagen.

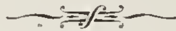
Um diese wieder zu beleben, wenden viele den arabischen Gummi an.

Derselbe hat aber einen häßlichen Glanz und wird besser durch Leinöl ersetzt. Man nimmt ein Tröpfchen Leinöl auf die Spitze des längsten Fingers und reibt damit die tiefsten Stellen zart ein. Es versteht sich, daß man nur eine Idee von Oel auf das Papier bringen und nicht in die lichten Partieen des Bildes kommen darf. Die so behandelten Stellen werden ihre ursprüngliche Durchsichtigkeit und Leuchtkraft wieder erhalten, ohne den häßlichen Glanz, welchen der arabische Gummi hat.

Nachdem auf den Papierrändern, da wo sie abgeschnitten werden sollen, im rechten Winkel Linien mit Blei gezogen sind, schneidet man das Bild womöglich an einem eisernen Lineal ab. Man

schneidet nach außen, so daß das Lineal auf dem Bild liegt und das Messer beim Ausfahren dasselbe nicht beschädigen kann.

Hierauf klebt man das Bild mit etwas zähem Gummi an den 4 Ecken vorsichtig und reinlich auf einen großen weißen Carton und legt, damit es hübsch glatt bleibt, ein beschwertes Brett darüber, bis der Gummi trocken geworden ist.



Ueber das Malen nach der Natur.

Ich habe schon bei Gelegenheit in der Abteilung über das Material manches mitgeteilt, was ebensogut unter obige Ueberschrift gehörte, verzichte deshalb hier auf eine Wiederholung desselben unter Verweisung auf jene Stellen.

Es giebt unstreitig für den Maler kein größeres Vergnügen, als im Frühjahr, nachdem die Natur aus ihrem Winterschlaf erwacht ist und das festliche Gewand der guten Jahreszeit angezogen hat, das Atelier zu schließen und mit leichtem Gepäck auf die Wanderschaft zu gehen. Man atmet tiefer die frische, gesunde Landluft ein, der Geist wird geweckt durch die wechselnden Eindrücke einer verjüngten Natur, und das Herz jubelt auf im Gefühl des ungebundenen freien Lebens, welches eine Studienreise mit sich bringt.

Robert Reinick hat den richtigen Ton getroffen und singt jedem Maler aus dem Herzen in seinem herrlichen Liede:

„Was giebt's wohl Schöneres auf der Welt
„Als wie ein Maler sein,
„Und wenn der Frühling kommt in's Feld,
„Zu geh'n in's Land hinein.

Es ist nun zwar gerade nicht der Frühling, welcher dem Maler die günstigsten Motive bietet. Viel mehr gehört der Frühling dem Dichter als dem Maler. Aber letzterer darf sich doch erlauben, mit dem Skizzenbuch in der Tasche eine Erfrischungsreise zu machen, um sich einstweilen die heimlichen Plätzchen aufzusuchen, wo er im Sommer in behaglichem Genuß der großgewordenen und ausgewachsenen Natur ihre Reize ablauscht und studirt.

So anmutig die Natur uns in ihrem Frühlingsgewand entgegen tritt, so bietet sie für den Maler doch wenig Stoffe. Gerade das was den Menschen so unendlich im Frühjahr erfreut und hebt, ist kein Gegenstand der Malerei. Der Eindruck der Blütenpracht, des Vogelgesanges, der linden Lüfte, ja selbst des frischen Grüns ist malerisch nicht gut darstellbar. Die Formen der Bäume sind noch nicht ausgebildet, die Farbe des Laubes ist noch matt und monoton.

Der kräftigeren Sommersonne ist beschieden, die Vegetation zur höchsten Entwickelung in Form und Farbe heranzureifen.

Von Mitte Juni bis Ende September möchte in unserem deutschen Land die geeignetste Zeit zu Naturstudien sein. Denn es trifft da alles zusammen, was unserm Vorhaben förderlich sein kann: eine Natur in ihrer vollendetsten Formen- und Farbenschönheit, lange Tage und beständige, warme Witterung.

Am nördlichen Abhang der Alpen beginnt die Zeit der Maler erst im August, weil vorher häufige Gewitter mit tage-, ja wochenlangen Regengüssen oder Nebeln den Aufenthalt nicht lohnend machen.

Wer das Glück hat, die südlichen Abhänge der Alpen oder Italien als Studienplatz wählen zu können, sollte nicht vor Mitte September dahin gehen, weil es vorher zu heiß und an vielen Orten durch Fieberluft auch ungesund ist; dafür läßt sich dort bis weit in den Spätherbst im Freien arbeiten. An den geschützten Punkten der Riviera, d. h. zwischen Cannes und San Remo kann man sogar den ganzen Winter durch ohne Beschwerde im Freien malen.

Es wird jeder sich einen Studienplatz nach seinem individuellen Geschmack suchen.

Um großartige Bilder zu malen, ist nicht gerade ein großartiger Gegenstand als Vorwurf nötig. Die einfachste Haidegegend kann durch die Art der Auffassung Stoff zu einem ergreifenden Bilde liefern, während der Montblanc einen kleinen Eindruck machen wird, wenn er kleinlich aufgefaßt ist.

Es bleibt sich deshalb ganz gleich, wo der Landschaftsmaler seine Studien macht. Wenn er nur die ihn umgebende Natur lieb gewonnen hat, so wird er auch Motive finden, die ihn zur Nachbildung anregen. Diese Liebe zur Natur wird um so reger, als wir uns eingehender mit ihr beschäftigen. Man muß längere Zeit an einem Ort verweilen, wenn man den rechten Vorteil davon haben will. Die Gegenstände sind nicht zu allen Tageszeiten gleich interessant. Man geht oft gleichgültig an einem Punkte vorüber, den man zu anderer Zeit mit höchstem Interesse betrachtet, weil derselbe inzwischen in das richtige Beleuchtungsstadium eingetreten ist, oder weil man denselben von einem etwas veränderten Standpunkt aus betrachtet. Dies läßt sich aber nicht gleich am ersten Tage ausfinden.

Es ist so natürlich wie etwas, daß der junge Landschafter sich mit Feuereifer sofort an das Großartigste machen wird, was ihm sein Studienplatz bietet. Wir lassen ihn gewähren, denn jeder muß seine Kraft versuchen, bis er den Maßstab findet, welcher seiner Begabung und seinem Können angemessen ist. Wer sich bezähmen kann und sich zu Vorwürfen mit den einfachsten und leichtesten Sachen begnügt, thut freilich besser, denn er erspart sich einen unfreiwilligen Rückzug.

Sobald man seinen Platz gewählt hat, wo man sich behaglich auf einige Zeit niederlassen kann, beginnt zunächst die Streife. Das heißt, die Gegend wird nach allen Richtungen begangen und jeder Gegenstand, der einiges Interesse bietet, von allen Seiten ob seiner malerischen Qualitäten untersucht. Hiernach werden die verschiedenen Entdeckungen classificirt. Da gibt es Hohlwege, Felsengruppen, Terrains, Baumpartieen, Wasser, malerische Häuser, Formen ꝛc. Dann beginnt die Arbeit.

Es wird nur wenig Studien geben, die man in einem Sitz fertig macht. Um in ein Aquarell Tiefe und Schmelz zu bringen, muß dasselbe öfters übermalt werden, man ist deshalb genötigt, mehrmals an denselben Platz zurückzukehren, selbstverständlich immer zu derselben Zeit und bei möglichst ähnlicher Stimmung oder Beleuchtung. Es wäre z. B. thöricht, eine bei hellem Sonnenschein begonnene Studie bei trübem Himmel fortzusetzen oder umgekehrt. Skizzen malen kann nur der Künstler und nur ihm können dieselben nützen. Der Anfänger kann keine Skizzen malen, es würde unnütze Schmiererei geben.

Man gehe deshalb, so lange man der Technik noch nicht sicher ist, vor der Natur mit gleicher Ruhe und Gewissenhaftigkeit zu Werke wie zu Hause, und wie unser „spezieller Teil“ es lehrt.

Der sichere Zeichner wird sein Motiv auf das aufgespannte Papier entwerfen. Der unsichere Zeichner entwirft es auf ein unaufgespanntes, das in früher angegebener Weise mit Gummirand versehen ist. Ist der Gegenstand in seinen großen Massen hübsch in allen Verhältnissen richtig aufgefaßt, so wird die Zeichnung mit allen Details genau vollendet und dann auf's Rähmchen gespannt. Man kann am ersten Sitz wohl noch die Licht- und Schattenpartieen mit Blau und Neutralton anlegen. Dann breche man von diesem Gegenstand ab und gehe zu

einem anderen über. Bei der zweiten Sitzung wird untermalt, bei der dritten übermalt. Da jede Sitzung zwei Stunden dauern kann, so braucht man sechs Stunden, um die Studie einigermaßen ansehnlich zu machen. Von feiner Ausführung kann in der Zeit noch keine Rede sein, und ist auch nicht der Zweck der Studie.

Man hüte sich, an Studien zu Hause etwas besser machen oder eine Härte entfernen zu wollen. Man macht es nie besser als unmittelbar vor der Natur. Alles Verfeinern und Auspinseln zu Hause benimmt der Arbeit den Reiz des Unmittelbaren, des Kühnen und das Geistige des Striches, was im Feuer des Schaffens in die Studie gekommen ist.

Auf dem Hin- und Heimweg werden im Vorübergehen die gewählten Punkte immer wieder in Augenschein genommen. Dadurch findet man bald, um welche Zeit die Sachen am interessantesten sind.

Das Studium nach der Natur ist indessen bei allem Vergnügen auch mit manchen Opfern verbunden. Schon das Tragen der Gerätschaften, auch wenn dieselben auf das Unentbehrlichste beschränkt sind, wird in der heißen Julisonne manchen Schweißtropfen hervorlocken. Das Sitzen wird trotz Schirm uns warm und müde im Rücken machen. Ueberrascht uns ein Gewitter fern vom Hause, so müssen wir uns gefallen lassen, tüchtig gewaschen zu werden. Hier fallen uns die Mücken lästig, an einem anderen Ort bemüht sich ein Sturmwind, uns mit der ganzen Bagage in den Abgrund zu werfen. Aber was thut's? Lassen wir die Elemente wüthen, wenn wir nur unsere Studien hübsch nach Hause bringen, selbst auf die Gefahr hin, daß Niemand denselben ansieht, wie viel Schweißtropfen zu ihrem Dasein nötig waren.

Nun, freundlicher Leser, muß ich Dich verlassen. Wenn Du mir aufmerksam folgtest, so glaube ich dies thun zu können, ohne daß Du Gefahr läufst in unübersteigbar schwierige Lagen zu kommen. Es ist aber nötig, daß Du Alles befolgst, was ich sagte. Ich habe, um nicht zu ermüden, kein Wort mehr gesagt als absolut nötig ist, aber jede vorgeschlagene Lehre oder Maßregel gehört zur Kette. Wird ein Glied herausgenommen, so garantire ich nicht für die Haltbarkeit des Ganzen.

weil zuviel mit Gummi gewischt wurde, so legt man das Blatt bei Seite und nimmt ein anderes. Ist aber das Papier schon aufgespannt, entschließt man sich viel schwerer zu dem Opfer, und doch ist eine reine, getreue Kontur, sowie ein reines, durch Gummi nicht zerriebenes Papier zum Gelingen der Arbeit sehr wesentlich.

Die Kontur entwirft man mit einem ziemlich harten Blei Faber Sib. F, Luft und Berge mit Nr. 5 oder 4, Mittel- und Vorgrund mit Nr. 3, zuerst ganz leicht, nur die großen Massen im Auge behaltend und ohne Berücksichtigung von Details.

Ist dies geschehen und erweist sich die Kontur bei genauer Prüfung als richtig, so zieht man sie schärfer und bestimmter, ohne sie jedoch zu stark hervortreten zu lassen, weil sie sonst durch die Farbe schimmern und besonders die fernen Gegenstände mit einer das Auge unangenehm berührenden Härte gleichsam umsäumen würde.

Hierauf werden die Details eingetragen. Nach vorn zu und im Vorgrund selbst darf der Bleistift schon kräftiger gehandhabt werden, weil hier ohnedies die Kontur durch die darüber kommenden kräftigen Töne leicht verloren geht.

Man hüte sich, wie schon bemerkt, vor vielem Wischen mit Gummi, weil dadurch die Oberfläche des Papiers rauh wird und die Farbe sich an solchen Stellen unklar aufträgt. Auch darf mit Bleistift nicht schattirt werden.

Eine gute, gewissenhafte, bis in die kleinen Details eingehende Zeichnung ist sehr wichtig zum Gelingen des Werkes, während dagegen eine skizzenhafte, mißverstandene Zeichnung nachher beim Malen unzählige Verlegenheiten bereitet, die nicht zu überwinden sind.

Anfänger erachten diesen Theil gern als Nebensache, die nur oberflächlich behandelt zu werden braucht. „Das kann man ja alles später mit dem Pinsel machen," meinen sie. Dem ist aber nicht so. Der Pinsel soll nur Flächen ausfüllen, welche ihm der Bleistift als formgebendes Instrument vorgezeichnet hat. Ist die Form vom Künstler unverstanden, so bleibt sie auch leblos und unverständlich für den Beschauer.

Zum leichteren Verständniß haben die Hauptgegenstände auf dem Konturblatt Tafel I eine Nummer, welche in der Folge bei Erwähnung des Gegenstandes angezogen werden wird.

Tafel II.

Die Untertuschung und Anlage der Luft.

Vor Beginn der Arbeit muß ich noch zweier Hilfsmittel erwähnen, die sich als zweckmäßig erwiesen haben.

Um beim Copiren zwei Töne leicht zu vergleichen, schließt man die Nachbartöne möglichst ab. Dies geschieht am besten durch zwei Stückchen weißes Papier, aus welchen man in der Mitte ein Quadrat von dieser Größe □ etwa herausgeschnitten hat. Legt man nun das Loch des einen Papiers auf die betreffende Stelle des Originals, das andere auf die zu vergleichende Stelle der Copie, so hat man die beiden Töne ganz isolirt und kann genau sehen, inwiefern sie sich unterscheiden.

Ferner ist es vorteilhaft, wenn man von den großen Haupttönen, wie man sie gemischt hat und zu verwenden gedenkt, etwas auf ein besonderes Stück Zeichenpapier streicht.

Dieses Papier dient später zum Vergleich, wenn man sich überzeugen will, wie ein neuer Ton, der über den alten gelegt werden soll, wirken wird.

Nachdem das Bild in der oben unter I angegebenen Weise gewissenhaft gezeichnet und auf das Rähmchen gespannt und getrocknet ist, beginnt derjenige Teil der Arbeit, welchem jedes junge Künstlerherz entgegenschlägt: Das Malen!

Es gibt verschiedene Wege zum Ziel. Fast jeder ausgebildete Künstler hat seine eigene Methode, die er nach Art des Gegenstandes, oft auch aus Laune ändert. In dem Bewußtsein auf verschiedenen Wegen an das Ziel gelangen zu können, liegt ein großer Reiz. Zu dieser freien Bewegung gehört aber viel Uebung und Erfahrung, und weil diese Zeilen für Anfänger geschrieben werden, so wollen wir den einfachsten und leichtesten Weg gehen.

Mit der Zeit und Uebung wird doch jeder mehr oder weniger selbständig und findet seinen eigenen Weg.

Zunächst werden die Schattenpartieen mit leichten Tönen angelegt: 6 und 7 mit Cobalt, 8, 9 und 10 mit Neutraltinte. Bäume 9a. b. c, das Haus und die Gebüsche 13, 14 mit Neutraltinte und gebrannter Terra-Siena. Bei den Wasserpflanzen 14, 15, dem Busch 13 rechts und dem Vordergrund noch etwas mehr Terra-Siena.

Zweck: Erstens verlieren sich durch späteres Uebermalen sehr leicht die Konturen, wogegen man sich durch diese Untertuschung schützt, weil dieselbe stets durchleuchtet; zweitens werden die Massen des Bildes von vornherein auseinandergehalten, und die einzelnen Gegenstände treten drittens schon in ihre richtige Stellung zur Luftperspective ein.

Sollten Unreinheiten oder Härten sich einschleichen, so wird das Bild gewaschen.

Man kann auf zweierlei Arten waschen. Mit dem Schwamm (siehe diesen unter Teil I), um Teile eines Bildes, welche mißlungen sind, bis auf das weiße Papier zu entfernen, und mit dem Pinsel, um Härten und Flecken zu entfernen oder zu schwer angelegte Töne leichter zu stimmen. Nur von dieser Art, d. h. der Wäsche mit dem Pinsel, ist in den folgenden Zeilen die Rede, und da die Wäsche ein sehr wichtiger technischer Handgriff ist, so wollen wir denselben ausführlich besprechen.

Soll das ganze Bild oder größere Teile desselben gewaschen werden, so bedient man sich des großen flachen Pinsels. Man taucht denselben in reines Wasser, gibt dem Bild oben eine Unterlage, daß es nach unten Abfall hat und fängt nun an, von oben nach unten das Bild in gleichmäßigen parallelen Lagen mit stets vollem Pinsel ohne starken Druck von links nach rechts leicht zu übergehen. Schon nach einmaliger Wäsche werden Flecken und Härten verschwinden oder man wiederholt die Wäsche, nachdem das Papier gut trocken geworden ist.

Um harte Konturen und Flecken zu entfernen oder Teile eines Bildes zu waschen, füllt man den gewöhnlichen Malpinsel mit reinem Wasser, trägt dasselbe (nicht zu viel) auf die betreffende Stelle, welche aber vollkommen trocken sein muß, und bestreicht dieselbe mehrmals leicht mit dem Pinsel. Die Flecken und Härten werden sich hierauf lösen, und das überflüssige Wasser wird mit ausgesaugtem Pinsel sehr behutsam und mit leichter Hand aufgenommen. Das Waschen ist eine Operation, die viel Uebung und Gewandtheit erfordert. Die ersten Versuche werden selten ganz gut ausfallen, weshalb es ratsam ist, solche nicht am Bild, sondern auf einem Stück Papier zu machen, an welchem nichts gelegen ist. Im Anfang scheut man sich zu waschen, aus Furcht das mühsam gewonnene Resultat durch irgend eine Unvorsichtigkeit zu zerstören. Hat man aber einmal Uebung darin erlangt, so zeigt sich,

daß ein Bild durch zweckmäßiges Waschen an Feinheit und Durchsichtigkeit der Töne nur gewinnt.

Wiederholt sei hier gleich nochmals bemerkt, daß man nie wasche oder einen neuen Ton auflege, bevor das Papier nicht ganz trocken ist. Es widerstrebt dem Schaffensdrang, abwarten zu müssen, bis ein Ton getrocknet ist, wenngleich man im Sommer die Sonne, im Winter die Ofenwärme zu Hilfe nehmen kann. Der geübtere Aquarellist lernt aber auch mit der Zeit sich ohne Nachteil an anderen Teilen des Bildes zu beschäftigen, während ein Teil trocknet.

Nachdem die Schattenpartien gleichmäßig und exact angelegt und getrocknet sind, schreiten wir weiter.

Der Oelmaler arbeitet aus den tiefen in die hellen Töne, der Aquarellmaler umgekehrt; d. h. weil der Oelmaler zur Darstellung des höchsten Lichtes sich deckender Farben bedient, so hat er nicht nötig, die Lichtpartieen auszusparen. Er kann den tiefsten Ton einsetzen und auf denselben eine Reihenfolge hellerer Töne bis zum brillantesten Glanzlicht aufsetzen. Nicht so der Aquarellmaler. Da er brillante Lichter nur durch Mischung mit Weiß hervorbringen könnte, und dies im Vergleich zur Weiße und Leuchtkraft des Papiers doch stets stumpf und trüb aussehen würde, so muß der Aquarellmaler die Weiße des Papiers als höchstes Licht betrachten, und von da aus in die tieferen Töne übergehen.

Machen wir es deshalb zum Princip, die helleren Töne zuerst anzulegen und mit den tieferen darüber zu gehen, nicht umgekehrt.

Der lichteste Ton ist der Hausgiebel 2. Diesen läßt man zunächst als weißes Papier stehen und übergeht alles übrige (also die übrigen Teile des ganzen Bildes) mit dem hellsten Wolkenton 1, d. h mit einem leichten Ton von Hellocker. Fällt derselbe zu schwach aus, so wird er (nachdem getrocknet) nochmals aufgetragen, ist er zu stark ausgefallen, so wird er (nach dem Trocknen) gewaschen.

Ein für allemal sei gleich hier bemerkt, daß man stets mehr Farbe im Schälchen mischen soll, als man zu brauchen glaubt. Es schadet nicht, wenn man wegschütten muß, da der Materialwert gegenüber dem Mißstand des Nachmischens während der Arbeit zu unbedeutend ist.

Gehen wir nun zur Luft über. Die Luft ist gleichsam die Seele der Landschaft. Sie giebt derselben Stimmung, und diese Stimmung

erweckt das Echo in dem dafür empfänglichen Gemüt. Scheint die Sonne hell und heiter, so fühlen wir uns davon heiter angeregt, trübes Wetter macht empfindsame Naturen melancholisch, Sturm erweckt Bangigkeit. Der Zweck des Künstlers bei Darstellung eines Landschaftsbildes geht dahin, die Stimmung, welche die Natur auf ihn selbst machte, dauernd in dem Bilde wiederzugeben und dadurch auch andere Beschauer des Bildes mitempfinden zu lassen.

Die Luft ist deshalb ein sehr wesentlicher Teil und muß mit der größten Sorgfalt ausgeführt werden. Von ihr hängt das Meiste ab. Ist sie uns gelungen, so dürfen wir der übrigen Arbeit ohne Zagen entgegentreten.

Man netzt zunächst mit reinem Wasser im Pinsel alle Teile der Luft mit Ausnahme der Wolken. Hierdurch wird das Papier feucht und weniger geneigt, rasch die Farbe aufzusaugen. Die Farbe bleibt länger flüssig und läßt sich mit Muße und ohne Härten oder Ränder zu bilden, auftragen. Nichtsdestoweniger muß die Luft so rasch fertig gemacht werden wie nur möglich. Einmal mit dem Malen begonnen, darf man nicht mehr unterbrechen, sonst gerät die Arbeit nicht.

Aether 3 wird mit Cobalt aufgetragen. Derselbe ist da, wo er sich auf Gebirge und Wolken auflegt, leichter, und nach oben zu stärker zu nehmen, damit die Wölbung des Aethers erzielt wird. Man mische hierzu in zwei Schalen den untersten (hellsten) und den obersten (dunkelsten) Ton und bilde aus beiden in einer dritten Schale den mittleren Ton. Man kann die Töne auf Papier streichen und nachdem sie trocken sind, zum Vergleich an das Original halten.

Stimmt es, und ist das reine Wasser soweit in das Papier gezogen, daß dessen Oberfläche nicht mehr spiegelt oder hell glänzt, so kann der Farbenauftrag beginnen.

Man giebt dem Bild vorn eine Unterlage, so daß es eine leichte Neigung nach hinten bekommt und setzt dann den leichtesten Ton von unten ein, indem man den wohlgesättigten Pinsel in parallelen Zügen von links nach rechts führt. Etwa in der Mitte des Aethers wird der kräftigere (mittlere) Ton in den Pinsel genommen und bis in das zweite Drittel des Aethers nach oben aufgetragen, und von da an bis an den obersten Rand trägt man den stärksten Ton auf.

Es ist sehr schwer, einen schön gleichmäßigen Aetherton zu erzielen, der sich vom Hellen in die Tiefe wölbt ohne Streifen oder Flecken. Die Schwierigkeit wird durch die schiefe Lage des Bildes erleichtert, indem die 3 Töne sich leichter verbinden und ineinanderfließen. Man kann auch das Bild umdrehen, so daß der tiefste Ton uns zunächst zu stehen kommt, man wird aber dann leicht irre in der Zeichnung, indem man die Teile übergeht, die nicht zum Aether gehören.

Die Farbe ist im Schälchen gut zu mengen, ehe man sie aufträgt, um sie gleichmäßig gemischt in den Pinsel zu bekommen.

Wasser darf während der Arbeit nicht mehr zugegeben werden, auch darf der Pinsel nicht in solches getaucht werden. Derselbe hat nur zwischen den Schälchen und dem Bild zu verkehren.

Es versteht sich von selbst, daß die Wolken nicht mit Farbe bedeckt, sondern sorgfältig ausgespart werden. Cobalt setzt sich an den Rändern der Wolken leicht dick an und bildet eine störende Kontur. Man nimmt in solchem Falle, so lange das Papier noch feucht ist, den harten Rand um die Wolken herum mit einem reinen Pinsel, aus dem das Wasser mit dem Mund mehr oder weniger ausgesogen ist, auf.

Man bringe aber nur ja kein reines Wasser dazu, sonst läuft dasselbe in den noch feuchten Aether und bildet Flecken.

Auf eine andere Art können Härten und Farbenränder beseitigt werden, indem man die Luft gut trocknen läßt und dieselbe alsdann mit reinem Wasser leicht, nicht zu naß und nicht zu trocken, übergeht. Das Wasser lockert die Farbe wieder soweit auf, daß man die Härten und Farbenränder mit ausgesogenem Pinsel aufnehmen kann.

Ist der Aether ganz trocken und scheint noch zu licht, so wird er in gleicher Weise nochmals mit derselben, nötigenfalls verdünnten Farbe übergangen; ist er zu tief, so wird er mit dem flachen Pinsel und reinem Wasser leicht und gleichmäßig gewaschen. Es schadet in diesem Falle nicht, wenn man dabei die Wolken mit übergeht, vorausgesetzt daß das Waschwasser ganz rein ist. Der Anfänger wird seine Bilder stets zu matt malen, weil die Farbe im feuchten Zustand tiefer ist als nach dem Trocknen. Es schadet aber durchaus nicht, wenn die Tiefe des Tones erst nach und nach durch öfteres Uebergehen erzielt wird, indem er dadurch eine Weichheit und Durchsicht gewinnt, die ein primär hingesetzter Ton nie haben wird.

Nachdem das Bild trocken, wird der zweite (gelbgraue) Wolkenton 4 aufgetragen mit Cobalt, Hellocker und etwas gebranntem Ocker, unter Aussparung der hellsten Wolkentöne 1. Dieser Ton sieht in der Schale gemischt schmutzig gelbgrau aus, wird aber neben dem blauen Aether richtig wirken. Man kann graue Wolkentöne auch mit Neutraltinte und Zusatz von Gelb erzielen, was aber doch eine etwas schwarze materielle Farbe gibt.

Sollte der Ton 4 an manchen Stellen Härten zeigen, besonders da, wo derselbe in den hellen Ton 1 übergeht, so werden diese Stellen leicht gewaschen und dadurch ein Uebergang erzielt. Nachdem die Wolken gut getrocknet, wird von oben an ein leichter Cobaltton über dieselben aufgetragen, der sich nach dem Horizont zu verstärkt. Nachdem dies trocken, verstärkt man die Stellen um 5 herum, da wo die Wolke am dichtesten ist, noch mehr, nach oben zu verlaufend.

Sind jetzt noch irgendwo in der Luft störende Konturen von Bleistift sichtbar, werden sie mit elastischem Gummi, nicht mit Radiergummi, vorsichtig entfernt, die betreffenden Stellen müssen jedoch durchaus trocken sein.

Damit ist die Luft fertig. Wir sind absichtlich mit derselben so weit dem Übrigen vorangegangen, weil sie bestimmend auf das Gelingen des ganzen Bildes wirkt. Fällt sie schlecht aus, so ist es am besten, die Arbeit aufs Neue zu beginnen und nicht noch mehr Zeit auf das Bild zu verwenden. Fällt sie aber gut aus, so kann um so zuverlässiger vorgeschritten werden, weil an dem übrigen Teil des Bildes ein etwaiger Fehler leichter gebessert werden kann oder auch nicht so sehr in's Auge springt.

III. Die Untermalung.

Dieselbe bezweckt zunächst dadurch, daß jeder Gegenstand mit seinem leichtesten Ton angelegt wird, das störende Weiß des Papieres zu decken und dem Auge ein annäherndes, wenn auch mattes Gesamtbild zu bieten. Dann aber ist es nicht möglich, Kraft, Tiefe und Harmonie in ein Aquarell zu bringen, wenn dasselbe nicht mehrfach übermalt wird. Es ist überhaupt nötig, das Ganze mehrmals zu übergehen und die Gegenstände stets im Gesamt fertig zu machen. Man

strebe nicht, einen Gegenstand nach dem anderen vollenden zu wollen, denn das würde ein nutzloses Beginnen sein, da das Bild keine Haltung bekäme.

Wir legen zunächst Berg 6 an mit Cobalt, Hellocker und etwas gebranntem Ocker. Berg 7 mit Cobalt (stärker wie bei 6), gebranntem Ocker und etwas rosa Krapp. Berg 8 mit Indigo (leicht). Ahornbäume und Terrain 9, 9a b c mit gebrannter Terra-Siena und Indigo. Den hellen Stamm des großen Ahorn mit gebranntem Ocker und Neutraltinte. Tannen 10 etwas gebrannte Terra-Siena und mehr Indigo. Das Holzwerk und das Dach am Haus 11 mit Hellocker und etwas gebrannter Terra-Siena. Die Tiefen in 12, in Fenster und Thüren mit braunem Krapp. Die weiße Hauswand 2 ganz leicht mit Hellocker, leichter wie der hellste Wolkenton 1. Das warmgrüne, saftige Gebüsch 13 mit Indisch-Gelb und etwas Französisch- (oder Preußisch-) Blau. Die kaltgrünen Weiden, Wasserpflanzen und Rasen 14 mit Gummigutt und etwas Indigo. Das Schilf 15 mit Gummigutt und Indisch-Gelb.

Das Wasser wird zunächst mit dem hellsten Ton (dem Spiegel des hellen Hausgiebels 16) ganz übergangen (mit leicht Gummigutt und Cobalt) und nachdem trocken, die Stellen 17 mit demselben Ton, aber durch Zusatz von Cobalt verstärkt. Vorgrund 18 mit gebrannter Terra-Siena. Rasen 19 gebrannte Terra-Siena und Französisch- oder Preußisch-Blau. Für die Steine und den Weg läßt man den Ton der Untertuschung II stehen. Die rote Kuh mit gebranntem Ocker, die andere mit Neutraltinte. Hiermit ist Alles übergangen, es hat jeder Gegenstand seine eigene Farbe, und man sieht schon annähernd, was es geben soll. Jedenfalls sind hier und da Härten stehen geblieben; es wird deshalb gut sein, das ganze Bild mit dem großen Flachpinsel und reinem Wasser leicht zu waschen.

IV. Die Uebermalung.

Wir haben bisher nur leichte Töne aufgetragen, weil öfteres Waschen nötig war, was bei schweren Tönen nicht ohne Nachteil geschehen kann, indem dieselben sich leicht lösen und in andere Töne überfließen. Nur eine geübte Hand könnte dies ohne Nachteil wagen. In dem Stadium der Uebermalung kommt Waschen nicht mehr vor oder doch seltener und nur an einzelnen Stellen.

Farbe zu ersetzen. Bei Anwendung in Luft, Ferne und Wasser darf die Farbe nicht zu dick genommen werden, weil sonst ihr erdiger Charakter sich störend geltend macht. Man thut überhaupt gut, den Lichtocker in einem Näpfchen mit Wasser anzureiben. Nach wenigen Sekunden werden die schweren Teile zu Boden sinken, man gießt dann die leichtere obere Farbe in ein anderes Näpfchen vorsichtig ab und malt mit letzterer.

2. Gummigutt ist ein brillantes helles Gelb von sehr leichtem und transparentem Charakter Man wendet es hauptsächlich zu Lasuren an, d. h. um Tönen, welche matt und trüb geworden sind, ein frisches Ansehen zu geben, oder um die Nüance eines Tones feiner und wärmer oder kälter zu stimmen. Es gibt mit Blau sehr hübsches, etwas kaltes Grün. Dick aufgetragen verliert es seinen Charakter und macht sich schlecht.

3. Indischgelb ist ebenfalls transparent, tiefer und noch brillanter wie das vorige. Es eignet sich vorzüglich zur Darstellung von warmem, saftigem Grün in Mittel- und Vorgründen. Es gibt Maler, welche zu feurigen Abendlüften sowohl Indischgelb wie Gummigutt verwenden. Ich bin dagegen, weil solche Lüfte einen an Messing erinnernden Ton bekommen und den ätherischen Charakter verlieren. Man erreicht dies mit Lichtocker und Mennig besser.

4. Mennig, steht zwischen Rot und Gelb, ist sehr feurig, aber leider, wie der Ocker, auch schwer. Man darf ihn in der Luft (zu feurigen Sonnenuntergängen) nur benutzen als Lasur, und nachdem man den schweren Bodensatz entfernt hat. Mennig darf nur rein, d. h. ohne Mischung mit anderen Farben angewendet werden, weil er zu schwer ist und sich im Näpfchen sofort von der beigemischten Farbe trennt und zu Boden fällt.

5. Gebrannter Lichtocker, auch roter Ocker. Eine sehr dauerhafte, nicht zu entbehrende Farbe vom Ton frisch gebrannter Ziegel. Dieselbe ist eine schwere Erdfarbe und in Luft und Fernen mit Vorsicht (abgeschüttet) anzuwenden. Sie gibt mit Blau ein sehr feines Violett und mit ungebranntem Lichtocker und Blau sehr schöne graue Töne für Wolken. Diese Farbe kann auch durch Venetianisch-Rot ersetzt werden.

6. Rosa-Krapplack. Ein sehr schönes Rosenrot, nicht zu verwechseln mit Karminrot, das aus Cochenille bereitet wird und zwar feuriger, aber auch gar nicht dauerhaft ist. Der Krapplack dagegen wird aus der Wurzel der Krapppflanze bereitet und ist dauerhaft, sehr leicht, durchsichtig, und bildet, mit Sepia oder braunem Lack gemischt, sehr brillante braunrote Töne für die größten Tiefen und Kraftstellen.

7. Brauner Krapplack. Tiefer wie der vorhergehende, sonst von gleicher Eigenschaft. Beide Lacke trocknen als feuchte Wasserfarbe in Tuben sehr rasch und fest auf, was beim Malen nach der Natur sehr hinderlich ist, da die Farbe nichts leicht abgibt. Man legt deshalb vor dem Ausrücken ein Stückchen Zunderschwamm, stark mit Wasser gesättigt, in den Kasten auf die Farbe. Hierdurch wird sie gelöst.

8. Gebrannte Terra-Siena. Eine sehr solide und angenehm zu behandelnde gelbrötliche, ins Braune spielende Farbe. Dieselbe verbindet sich leicht mit jeder anderen und liefert mit Indigo und Indisch-Gelb sehr tiefes, warmes Grün. Rein dient sie, um warme Reflexe im Vorgrund zu erhöhen, für farbiges Terrain ꝛc. Sie wird im trockenen Zustande viel heller, als wenn sie naß aufgetragen wurde, weshalb man mehrmals die Stelle damit übergehen muß, um Tiefe zu erlangen.

9. Vandykbraun, eine ganz ungewöhnlich schöne und brauchbare Farbe von großer Leuchtkraft. Mit Indigo gibt es ein sehr saftiges, tiefes Grün und dient vortrefflich für die Tiefen, wie Baumstämme, Felsen, Moos ꝛc.

10. Sepia. Eine prachtvolle, tiefbraune, fast in's schwärzliche gehende, sammetartige Farbe von wunderbaren Eigenschaften. Sie verbindet sich gut mit allen Farben und besitzt eine große Teilbarkeit. Ob dünn oder dick aufgetragen bleibt sie ihren guten Eigenschaften stets treu. Mit den roten Lacks gibt sie je nachdem, dick oder dünn, sehr schöne rotbraune, transparente oder deckende Töne für warme, neutrale Reflexe oder tiefe Stellen im Vorgrund, mit Blau die dunkelsten Grün.

11. Elfenbeinschwarz findet selten Anwendung, da in der Natur nur wenig Gegenstände vorkommen, welche schwarz sind. Wie

oben erwähnt, ist Schwarz gleich absoluter Abwesenheit allen Lichtes, und da das Licht selbst in die entlegensten Winkel eines Gebäudes oder einer Höhle dringt, so darf man selbst diese nicht mit Schwarz malen, weil der Ton zu stumpf wirken würde. Dünn genommen dient es zu rascher Erzeugung von Grau für Felsen, Mauern oder alte Bäume. Dick aufgetragen, bei Gegenständen, die mit schwarzer Farbe angestrichen sind, z. B. Schiffe. Mit Gelb liefert es ein mattes Graugrün für Weiden und Oelbäume.

12. Cobaltblau. Ein sehr schönes Himmelblau, welches fast in jeder Luft und Ferne Anwendung findet. Sie ist indessen nicht ganz leicht zu behandeln, besonders schwer als feuchte Wasserfarbe. Als solche bildet sie eine eigentümliche, schleimige Ausscheidung und löst sich allzuleicht wieder auf, so daß die zweite Lage die erste wieder wegnimmt. Ich benutze deshalb diese Farbe auch vor der Natur nur in festen Täfelchen und nicht in Tuben. Mit lichtem und gebranntem Ocker gibt sie ein sehr schönes feines Grau zu Wolken oder schattigen Bergen. Für sehr tiefblaue Luften setzt man etwas Französisch-Blau oder Indigo zu.

13. Französisch-, auch Pariser Blau, in Ermangelung desselben auch Antwerpener Blau, steht in der Tiefe zwischen Cobalt und Indigo und hat einen Stich in's Grünliche.

Es kommt dem Berliner oder Preußisch-Blau sehr nahe, ist ihm aber vorzuziehen, da letzteres die böse Eigenschaft hat, daß es sehr bald grün wird und außerdem sich den meisten Farben feindlich gegenüberstellt. Wir wollen es deshalb nur in Ermangelung des französischen Blau anwenden.

Das Französisch-Blau dient als Zusatz zu Cobalt für Lüfte, Wasser, Fernen und liefert in Verbindung mit Gelb ein sehr lebhaftes Grün.

14. Indigo. Ein sehr tiefes, fast schwärzliches Blau, hat dieselben angenehmen Eigenschaften wie Sepia. Es ist sehr teilbar und mit Vorsicht anzuwenden, weil es stark färbt. Es dient hauptsächlich zu tiefem Grün. Mit rotem Lack giebt es ein tiefes Violett.

15. Neutraltinte. Ein schönes Blaugrau und ebenfalls sehr angenehm zu behandeln. Man stellt damit rasch die verschiedenen

Stufen von Grau her, auch dient es bei der ersten Anlage des Bildes im Mittel- und Vordergrund, um die großen Massen in Licht und Schatten zu setzen.

16. Chinesisch-Weiß, eine neuere Erfindung der Herren Winsor & Newton, unterscheidet sich vorteilhaft von den bisher gebräuchlichen weißen Farben dadurch, daß es der Oxydation nicht unterworfen ist, während anderes Weiß mit der Zeit schwarz wird. Man soll deshalb nur Chinesisch-Weiß verwenden. Dasselbe kommt in festen Tafeln, Zinntuben und in Gläschen unter Wasser gesetzt vor. Letztere Art ist nicht angenehm, denn vergißt man das Weiß unter Wasser zu halten, so wird dasselbe steinhart und ist nicht mehr lösbar in Wasser.

Das chinesische Weiß soll so selten wie möglich angewendet werden, und eigentlich nur in einem Falle, aber dann leistet es auch wirklich wesentliche Dienste, hauptsächlich bei Bildern, wo die Luft eine Rolle spielt.

Das Aquarellpapier bildet vermöge seiner groben, rauhen Oberfläche kleine Berge und Thäler. Durch häufiges Uebermalen des Papiers versenkt sich die Farbe in die Thäler und bleibt je nach ihrem Charakter mehr oder weniger darin auch beim Waschen sitzen. Besonders gilt dies vom Cobalt und Mennig. Diese Farbenteilchen bilden nun dunkle Fleckchen, welche in Luft und Ferne sehr störend wirken können und die Illusion von Aether und Ferne ganz beeinträchtigen. Man nimmt deshalb zuletzt, wenn das Bild fertig ist, etwas Weiß in ein Näpfchen und gibt so viel Wasser zu, daß es die Consistenz von dünner, gewässerter Milch hat. Dann nimmt man das Bild verkehrt und in schiefer Neigung, so daß der Vorgrund nach oben ist und streiche mit einem breiten Pinsel den Ton gleichmäßig über die Ferne und die Luft. Nachdem die Farbe trocken ist, wird sie die Wirkung erzielen, welchen ein Schleier auf einem Gesicht mit unreiner Haut erzielt, d. h. die Luft wird weicher, interessanter und duftiger erscheinen, und die kleinen Fleckchen sind verschwunden, weil sich das schwere Weiß vorzugsweise in die Thäler des Papiers versenkt hat und die Fleckchen zudeckt.

Ueber tiefe oder Saftfarben darf man mit Weiß nicht kommen, weil dasselbe, aufgetrocknet, wie Mehl aussehen würde. Ist es nicht

zu vermeiden, so müssen die betreffenden Teile mit einer saftigen Lasur nochmals übermalt werden.

Es gibt Maler, welche die feinen, scharfen Lichter im Vorgrund dick mit Weiß übermalen und demselben, nachdem es trocken ist, lasirend die Farbe geben, welche der Gegenstand haben soll. Diese Methode ist sehr einfach und leicht, ich halte sie aber nicht für richtig. Weiß als Deckfarbe macht, dick angewendet, neben Aquarellfarben immer einen schweren, leblosen Ton im Vergleich etwa wie Gyps zu weißem Marmor, auch wenn es lasirt wird. Man sollte deßhalb, um Lichter im Vorgrunde herauszuheben, die Mühe nicht scheuen, und das weiße Papier zu Tag fördern wie oben unter „Radiermesser“ näher beschrieben.

Alle übrigen hier nicht angeführten Farben sind entweder überflüssig oder wegen ihrer verdächtigen Eigenschaften verwerflich.

Die Palette.

Da ich dem Anfänger geraten habe, sich zuerst mit den festen Farben in Täfelchen zu befreunden, bis ihm die Technik der Aquarellmalerei zu eigen geworden ist, kommt zunächst hier nur die Palette in Betracht, welche für diese Art Farben sich eignet. Das beste Material, auf welchem die Farben sich rein abreiben und leicht ohne Rückstand entfernen lassen, ist das weiße Porzellan. Man hat dasselbe in Palettenform, kann sich aber zur Not auch eines flachen Porzellantellers bedienen oder einer mattgeschliffenen Glastafel, die man der Zerbrechlichkeit wegen auf der Rückseite mit einigen Bogen steifen weißen Papiers beklebt. Auch weißgrundirte Leinwand, wie sie die Oelmaler brauchen, entspricht dem Zweck. Um die Paletten von dem Fett zu befreien, welches sie durch öfteres Anfassen annehmen (wodurch das Wasser sich zusammenzieht), reibt man sie mit einer Auflösung von Ochsengalle oder mit Spiritus gehörig ab. Besonders die Leinwand-Palette bedarf einer längeren und kräftigen Behandlung mit Spiritus, bis sie alle Fettteile abgegeben hat.

Beim Anreiben der Farben beobachte man die Reihenfolge, die oben angegeben ist und auch zukünftig stets beibehalten werden muß, damit man sich daran gewöhnt, ohne lange zu suchen, sofort mit dem

Pinsel die gewünschte Farbe zu finden, so wie der Clavierspieler seine Tasten findet. Die Reihenfolge der Farben ist nicht absichtslos gewählt. Sie führt vom leichtesten Gelb stufenweise durch Rot, Braun und Schwarz zum Blau, gibt also die vollständige Farbenskala in ihrer natürlichen Folge.

Ferner braucht man zum Mischen und Abgießen größerer Töne 3 bis 4 Tuschnäpfchen von nicht zu kleinem Format.

Materialien zum Malen nach der Natur.

Zum Malen nach der Natur sind noch einige Gegenstände nötig, um die Ausrüstung vollständig zu machen. Ich werde nur das Notwendigste anführen, weil jedes Gramm überflüssiges Gepäck vermieden werden muß.

Die Grundlage der ganzen Ausrüstung bildet das Format, respective die Größe, in welcher wir malen wollen. Es ist nicht ratsam sehr groß zu malen, weil mit dem größeren Maßstab auch die Anforderung an vollendetere Ausführung sich steigert, was anfangs und im Freien sehr schwierig ist. Man hat weder die Bequemlichkeit wie zu Hause, noch so viel Zeit, um ein großes Bild durchzuführen. Wir werden uns deshalb darauf beschränken draußen Motive zu malen, wobei nur der Hauptgegenstand möglichst weit ausgeführt und alle Nebensachen, besonders aber der Vorgrund zu Hause fertig gemacht werden; ferner Detailstudien, zur Benutzung und späteren Verwendung bei den Motiven, oder augenblickliche Stimmungen, welche uns besonders interessiren und gelegentlich Anwendung finden werden.

Ein Format von 40 bei 30 *cm* wird deshalb vollständig ausreichen.

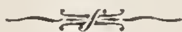
Wir lassen uns 2—3 Rähmchen in diesem Format machen und 2 leichte Mappen. Die eine muß so weit sein, daß sie die Rähmchen aufnehmen kann, und so das Einstoßen des aufgespannten Papiers verhindert wird. Die andere Mappe dient zu Vorrat von Papier und zur Aufbewahrung von fertigen Studien. Hierzu kommt noch der Farbenkasten nebst Kästchen für Pinsel und Bleistifte und der Wasserbehälter. Für das Ganze läßt man sich eine Tasche von Wachstuch oder amerikanischem Ledertuch machen. Diese Taschen sind sehr leicht und schützen

vortrefflich gegen Regen oder Staub. Ein praktischer Farbenkasten ist sehr wichtig, um die Arbeit angenehm und leicht zu machen. Er muß die Farben enthalten, zugleich die Palette bilden, die nötigen Vertiefungen zum Mischen großer Töne und eine Vorrichtung zum Anhängen der beiden Wasserbecher haben. Die Farbenfabrik von Schönfeld & Co. in Düsseldorf fertigt solche Farbenkasten, die man in allen Magazinen, welche mit Malerrequisiten handeln, vorrätig findet.

Wie schon bemerkt, verdienen beim Malen nach der Natur die feuchten Wasserfarben den Vorzug vor den trockenen. Hier kommt es weniger darauf an, ein technisch vollendetes Kunstwerk zu schaffen, als vielmehr den momentanen Eindruck festzuhalten, welcher uns zur Darstellung reizt. Da diese Eindrücke oft nur von kurzer Dauer sind, so ist rasche Arbeit erforderlich, und dazu eignen sich die feuchten Wasserfarben besser als die Tuschfarben.

Stuhl und Schirm

vervollständigen die Ausrüstung. Man findet beides in den Handlungen für Künstlerrequisiten käuflich. Der Stuhl ist 3 beinig von Holz zum Zusammenlegen und hat einen Sitz von Gurt oder Leder. Man achte darauf, daß die Beine aus zähem Holz gemacht sind, weil sie leicht brechen. Das beste Holz ist Hainbuche oder Esche. Der Schirm ist mit weißer Leinwand überzogen, soll möglichst groß sein, um gegen die Sonne zu schützen und wird auf einem langen Stock befestigt durch eine Schraube oder sonstige mechanische Vorrichtung. Der Stock ist lang und hat eine gute Stahlspitze, um denselben im Boden fest eintreiben zu können. Ohne Schirm ist bei Sonnenschein nicht zu arbeiten, weil der Reflex des weißen Papiers die Augen zu sehr angreift.



Specieller Teil,
zugleich Erläuterung der Tafeln.

Die Vorlage, welche wir beifolgend bringen, ist von mittlerer Schwierigkeit und setzt voraus, daß der Schüler im Zeichnen schon geübt ist.

Bei der Wahl des Gegenstandes war das Bestreben bestimmend, möglichst vielerlei auf der Vorlage zu vereinigen. Die Vorlage enthält Luft, Berge, Bäume, Haus, Wasser und Terrain, so daß sich der Schüler in allen Teilen, welche in der Landschaftsmalerei vorzukommen pflegen, versucht.

Die Blätter I bis IV sollen nur zum leichteren Verständniß der hier folgenden Anleitung beitragen. Es sind gewissermaßen Wegweiser, dem Zweck entsprechend groß genug, um anschaulich zu machen, wie das Original V nach und nach entstanden ist.

Blatt V ist das Original, nach welchem gearbeitet werden soll, doch nehmen wir an, daß das Bild mindestens in der doppelten Größe von V kopirt wird, vielleicht in dem oben angegebenen Formate von 40 × 30 cm.

Vorausgesetzt, daß Alles im ersten Teil Gesagte erfüllt und das Material in guter Qualität vorhanden ist, wird noch verlangt: Geduld, Ausdauer und Unverdrossenheit. Damit ausgerüstet wollen wir nun sofort die Arbeit beginnen.

Tafel I.

Die Zeichnung oder die Kontur.

Sei es nun zu Hause oder im Freien, immer ist es ratsam, das Papier erst aufzuspannen, nachdem die Zeichnung darauf steht. Besonders Anfängern, welche noch nicht ganz sicher sind, ist dies anzuempfehlen. Mißlingt die Zeichnung durch verfehlte Verhältnisse, oder

hält ebenso, wie das Holzbrett, sehr lange die Feuchtigkeit, während das Rähmchen den Luftzutritt von beiden Seiten gestattet und dadurch das Papier rascher trocknet. Und dies leistet dem feurigen Arbeiter wesentlichen Vorschub. Auch sind beim Abschneiden des Bildes von der Pappe die zurückbleibenden Ränder des Papiers schwer zu entfernen. Beim Holzrähmchen befeuchtet man sie mit heißem Wasser und kann sie nach wenigen Minuten abziehen.

Einen Hauptvorteil aber gewähren die Rähmchen auf Studienreisen. Man hat alsdann stets mehrere Bilder in Arbeit, an welchen man zu verschiedenen Tageszeiten malt, je nach dem Stande der Beleuchtung. Wollte man nun jedes Bild auf ein Brett oder auf Pappe spannen, so würde dies wegen der Schwere den Maler unnötig belasten und ermüden.

Beim Aufspannen verfährt man folgendermaßen: Das Papier wird vorher in einer größeren Anzahl von Blättern mit arabischem Gummi zum leichten Aufspannen vorbereitet. Man löse zu diesem Zwecke die beste Sorte arabischen Gummi in warmem Wasser auf, so daß er dick und nicht zu wässerig ist. Mit einem steifen Borstenpinsel bestreicht man darauf das Papier an den 4 Seiten mit einem $^1/_2$ *cm* breiten Gummirand. Nachdem dieser Rand getrocknet ist, wiederhole man das Bestreichen nochmals. Selbstverständlich geschieht dies auf der unteren oder linken Seite des Papiers, auf welche nicht gemalt wird. Auf diese Weise macht man sich jederzeit schlagfertig, was besonders auf Studienreisen sehr angenehm ist. Will man das Rähmchen mit dem Papier bespannen, so netzt man mit einem reinen Schwamm die untere Seite des Papiers, auch den Gummi, reichlich mit Wasser. Hat das Wasser das Papier gehörig ausgedehnt, so wird das Papier auf das Rähmchen aufgelegt, zuerst nach den zwei langen Seiten, dann nach den zwei kurzen gleichmäßig angezogen, und der Rand des Papiers mit dem Fingernagel noch besonders fest angerieben.

Es dürfte hier die passendste Gelegenheit sein, über die sogenannten

Blocks

zu reden. Die Benennung und Erfindung ist englisch und bedeutet eine Anzahl gleich großer Blätter Papier, welche so aufeinander geleimt sind, daß man glaubt, eine compakte Masse vor sich zu haben.

Der Block soll dem Maler nach der Natur eine Erleichterung bieten und das Aufspannen der einzelnen Papierblätter überflüssig machen. Auf den ersten Blick scheint dies auch sehr zutreffend, in der Praxis bewährt sich der Block aber nicht, oder es sei denn zu ganz leichten, flüchtigen Skizzen. Dadurch daß der Block aus einer Menge von übereinanderliegenden Blättern besteht, nimmt er das Wasser sehr stark auf und teilt es den unteren Blättern mit, die es festhalten. In Folge dessen bilden sich Wellen, auf welchen das oberste Papier sehr langsam trocknet, viel zu langsam für die Geduld des eifrigen Malers. Wird der Block aber schließlich trocken, so behält er unvertilgbare Falten, welche der Arbeit sehr hinderlich sind. Aus diesem Grunde bin ich gegen den Block und für das Rähmchen, dessen Vorteil weiter unten nochmals zur Sprache kommen wird.

Der Bleistift.

So unwesentlich es scheinen mag, dem Bleistift ein Kapitel zu widmen, so ist dies doch keineswegs der Fall. Eine genaue, in allen Teilen zarte und reine Kontur des Bildes ist eine wesentliche Grundbedingung, weshalb es gar nicht gleichgültig ist, welchen Stift man dazu nimmt. Wollte man ein hartes, steiniges Blei verwenden, so würde dies das Papier verletzen und die Farbe sich in den eingerissenen Linien unrein auftragen, während ein zu weiches Blei die Kontur nicht präzis genug darstellt.

In der Herstellung von Bleistiften wetteifert Deutschland mit Erfolg mit England. Dabei kosten die guten englischen Sorten im Verhältniß zu dem guten deutschen Fabrikat so unverhältnißmäßig viel mehr, daß wir mit Fug und Recht von ersteren absehen und diesmal das deutsche Fabrikat dem englischen vorziehen.

Die altberühmte Firma Faber in Nürnberg verwendet zu ihrem Fabrikat hauptsächlich zweierlei Graphite, unter welchen der sogenannte sibirische Graphit ein Material liefert, welches die nötige Zartheit mit Gleichmäßigkeit der Masse und Tiefe der Farbe abgiebt und den besten englischen Stiften kaum nachsteht.

Die Faber'schen Stifte werden in verschiedenen Härtegraden gefertigt, welche auf dem Stift oder auch auf dem Blei selbst mit Buch-

staben unterschieden sind. Für unsere Zwecke empfiehlt sich das mit

F. * A. W. Faber * Siberie

bezeichnete.

Man hat Stifte in Cedernholz fest eingeleimt und auch solche, wo das Blei lose ist und in Hülsen, die ein für allemal dienen, eingeschraubt wird. Letztere Art verdient den Vorzug, weil man das Blei leicht und ohne Messer spitzen und bis zum letzten Endchen aufbrauchen kann.

Zum Spitzen bedient man sich des sogenannten Rost- oder Glaspapiers, welches jeder Eisenhändler in verschiedenen Graden von Rauheit führt. Man reibt das Blei auf dem Rostpapier unter beständigem Drehen und erhält dadurch eine nadelscharfe Spitze. Das Rostpapier darf eher zu fein als zu grobkörnig sein, weil auf letzterem die feine Spitze leicht abbricht.

Die Pinsel.

Von einem guten Pinsel verlangt man, daß er elastisch ist und eine schlanke, fein auslaufende Spitze hat, die beim Gebrauch stets scharf bleibt und sich nicht teilt. Man probirt den Pinsel beim Ankauf mit Wasser, indem man ihn darin umschwenkt, herausnimmt und das in ihm enthaltene Wasser durch eine rasche Bewegung von oben nach unten ausschwibt. Wird dabei der Pinsel nicht zu bauchig, stehen keine Haare seitwärts ab und vereinigen sich alle in eine schöne gleichmäßige Spitze, so ist der Pinsel brauchbar.

Es gibt eine Menge von Fabrikaten, die schwer zu kennzeichnen sind, überhaupt erfordert die Wahl der Pinsel einige Erfahrung. Es ist schwer das Richtige zu beschreiben.

Die englischen sable brushes (Zobelpinsel) von Winsor & Newton in Federkielen sind die besten, aber auch sehr teuer. Ganz gut, viel billiger und gewiß genügend, um die schönsten Bilder zu malen, sind die französischen Aquarell-Pinsel in Federkielen, mit roter Seide und Goldfaden gebunden. Sie behalten länger ihre Spitze und Elasticität wie die deutschen, welche bald stumpf werden und ihre Federkraft verlieren.

Man wähle zwei ziemlich große Pinsel, die aneinander oder auf ein Holz gesteckt werden. Den einen braucht man zum Auftragen der

Farbe, den anderen zum Verwaschen. Ich sage große Pinsel, weil sie allen Zwecken entsprechen sollen: zum Ausführen kleiner Details braucht man aber nicht etwa einen kleinen Pinsel, sondern nur einen Pinsel mit feiner Spitze.

Ferner ist zum Anlegen großer Flächen, sowie zum Verwaschen der Luft ein großer flacher Pinsel sehr nützlich. Diese Art ist in Blech gefaßt und mit Holzstiel versehen. Das Blech ist vorn flach gedrückt, wodurch der Pinsel seine flache Gestalt erhält.

Die Pinsel müssen bei Beendigung der Arbeit stets in ganz reinem Wasser ausgespült, und das Wasser muß mit dem Mund ausgesogen und die Spitze hübsch geformt werden, sonst wird das Werkzeug schleimig und verliert seine Federkraft.

Das Wasser.

Man halte sich zum Malen zwei Gefäße mit Wasser. In dem einen wird der Pinsel von der gröbsten Farbe gereinigt und erhält dann eine nochmalige Reinigung in dem zweiten Gefäß, aus welchem man auch das Wasser zum Mischen der Farben nimmt.

Der Schwamm.

Einen zarten, nicht zu großen Schwamm braucht man beim Aufziehen des Papiers, aber auch um verfehlte Töne abzuwaschen oder unruhige Flächen in Harmonie zu bringen. Die Anwendung des Schwammes läßt sich durch Worte schwer beschreiben. Es ist dies Sache des Experimentierens und der Erfahrung Es gehört eine energische, leichte und geschickte Hand dazu.

Wir werden beim Malen so vorsichtig und stufenmäßig vorgehen, daß wir hoffentlich keines Schwammes bedürfen. Sollte derselbe jedoch unvermeidlich sein, so muß er beim Gebrauch ganz rein und sehr voll reinen Wassers sein, welches man in einem größeren Gefäß (Waschbecken) neben sich hat. Man fährt leicht in parallelen Strichen über die zu behandelnden Töne, dann drückt man den Schwamm mehrmals im Wasser aus, um die Farbe daraus zu entfernen, und nimmt dann das überflüssige Wasser durch Tupfen (nicht Streichen) vom Bilde auf.

Das Radiermesser

ist zur letzten Vollendung eines Bildes sehr nützlich. Es erfordert aber auch wieder eine geübte Hand, welche gut zeichnet. Die ersten Versuche damit werden immer steif ausfallen. Man mache deshalb, ehe man ein fertiges Bild zu verderben riskirt, Versuche auf irgend einem Papier, welches mit beliebiger dunkler Farbe bestrichen ist. Am zweckmäßigsten ist ein recht scharfes, sogenanntes Scalpell, wie es die Aerzte zum Oeffnen der Geschwüre benutzen. Man wendet es hauptsächlich auf zweierlei Art an. Auf trockenem Wege, um zum Beispiel den Vordergrund oder Wasserschaum locker zu machen. Man fährt in diesem Falle ganz leicht mit der Schneide der Klinge (nicht mit der äußersten Spitze) über die Oberfläche der betreffenden Stelle und nimmt nach und nach nur die obersten Spitzen des Papierkornes weg, so daß die Farbe in den tiefen Stellen des Papiers stehen bleibt. Es entstehen dadurch weiße Pünktchen, welche den Ton locker machen, und hauptsächlich bei Wasserschaum eine gute Wirkung erzielen. Sollten die weißen Pünktchen zu kalt erscheinen oder sonst einer feinen Farbenstimmung bedürfen, so legt man den betreffenden fehlenden Ton darüber.

Es wäre lästig und würde steif aussehen, wenn man die kleinen Lichter im Vorgrund, die sich auf Baumstämmen, Gräsern, Felsen, Laub 2c. zeigen und durch ihre Schärfe und blendende Wirkung einen so großen Reiz ausüben, aussparen wollte. Diese Stellen werden rücksichtslos übermalt und nachher herausgehoben, so daß man das weiße Papier vor sich hat, und bekommen dann erst ihren richtigen Ton. Größere Stellen, die herausgehoben werden sollen, benetzt man, unter genauer Einhaltung der Konturen, mit Wasser, saugt dasselbe durch gutes Löschpapier auf und reibt dann mit einem Schnupftuch oder weichem alten Leinen die Farbe weg. Man kann auch elastischen Gummi statt eines Tuches nehmen. Die Stelle erhält dadurch die ursprüngliche Weiße des Papiers und wird, nachdem man sie vorher mit dem Fingernagel geglättet hat, mit dem Ton übermalt, welchen der Gegenstand haben soll.

Ganz feine Sachen, wie Grashalme, die Lichter auf Astwerk, das Durchblitzen der Luft an Bäumen, lassen sich jedoch präciser mit

dem Radiermesser herausnehmen, und dies ist die zweite Art seiner Anwendung oder der nasse Weg.

Man netzt die Stelle mit reinem Wasser und nimmt dann, wenn das Wasser sich in's Papier hineingezogen hat und die Farbe noch weich ist, mit der Spitze des Messers die Stelle heraus, läßt sie dann trocknen und gibt ihr den richtigen Ton.

Ein Beispiel: die Blätter eines Busches im Vorgrund sind oben von der Sonne beblitzt, vom Aether durchleuchtet und empfangen in den tiefen Stellen kaltblaue Reflexe aus der Luft. Es würde nun eine sehr mühsame und steife Arbeit geben, wollte man diese Lichter, die oft nur so groß wie ein Stecknadelkopf sind, aussparen. Man spart deshalb nur in der Kontur die großen Stellen aus, wo der Aether durchscheint, die kleinen und alles Uebrige bedeckt man aber mit der Farbe des Busches. Ist dieser in Form und Farbe richtig, so nimmt man die Lichter, wo der Aether durchschimmern soll, mit der Messerspitze heraus und bedeckt die weiß gewordenen Stellen mit Aetherton. Die Stellen, wo die Sonne scharfe, blendend helle Glanzlichter auf den Blättern erzeugt, werden ebenfalls herausgehoben und mit einem ganz dünnen Ton von Lichtocker bedeckt, was einen warmen und zugleich blendenden Eindruck macht. Zuletzt werden die kalten Reflexlichter vorgenommen und mit dem Ton überzogen, welchen der Himmel über dem Busch hat, also tief blau oder graublau, je nach der Stimmung. Selbstverständlich darf man die Lasurtöne auf die herausgehobenen Stellen nicht eher auftragen, als bis letztere ganz trocken sind.

Ochsengalle.

Es kommt vor, wenn auch selten, daß das Papier in Folge zu starker tierischer Leimung eine fettige Oberfläche hat, welche die Annahme der Wasserfarbe verweigert oder erschwert. Man verwendet dagegen gereinigte Ochsengalle in kleinen Töpfchen. Mit Pinsel und Wasser löst man etwas davon auf und gibt diese Auflösung dem Malwasser, mit dem man die Farben mischt, und das Papier wird sofort annehmen.

Die Farben.

Es gibt hauptsächlich zweierlei Arten, deren man sich bedient:

1. Die sogenannten Tuschfarben (Watercolours in cakes), mit

arabischem Gummi gebundene, in feste, trockene Täfelchen geformte Farben, welche man zum Gebrauch vorher mit Wasser auf der Palette anreiben muß.

2. Die feuchten Wasserfarben (Moist water colours), welche entweder in kleine Porzellannäpfchen gegossen oder in Zinnhülsen (Tubes) gefüllt sind, die einen mit einer Schraube verschließbaren Deckel haben.

Die erstgenannten festen Wasserfarben in Täfelchen sind ohne Zweifel feiner und besser zubereitet als die feuchten Wasserfarben. Dagegen sind letztere weit bequemer, weil man der lästigen Arbeit des Anreibens überhoben ist, und eignen sich deshalb ganz vorzüglich zum Studium nach der Natur. Indessen ist die Behandlung dieser Farben mit einiger Schwierigkeit verknüpft und dürfte dem Anfänger Verlegenheiten bereiten. In der Annehmlichkeit liegt auch zugleich die Unannehmlichkeit. Sie lösen sich, wie gesagt, sehr leicht und geben sofort Farbe an den Pinsel ab, dafür haften sie aber auch nicht fest auf dem Papier. Da nun der Anfänger öfter waschen und übermalen muß als der geübtere und sicher gehende Künstler, so wird beim Waschen die Farbe oft ganz, meistenteils aber fleckenweis wieder abgewaschen, und selbst beim Uebermalen kommt es dem Anfänger vor, daß der neue Ton mit dem alten sich wieder verbindet, wodurch schmutzige und unreine Töne entstehen.

Ich rate deshalb dem Anfänger, sich der alten Tuschfarben in festen Täfelchen zu bedienen.

Von den englischen Fabrikaten sind die besten von Windsor & Newton, Newman und ferner von Ackermann. Französische Farben werden in Deutschland hauptsächlich von Chenal und von Paillard geführt.

In Deutschland fertigt gute Wasserfarben die Fabrik von Schoenfeld & Co. in Düsseldorf.

Es gibt bekanntlich in der Natur nur 3 Hauptfarben: Gelb, Rot und Blau.

Die Mischung dieser 3 Farben gibt folgendes Resultat:

Gelb und Blau = Grün,
Gelb und Rot = Orange,
Rot und Blau = Violett.

Die drei Urfarben in gleicher Quantität zusammengemischt geben Grau oder Neutralton.

Weiß und Schwarz sind keine Farben, da Weiß durch Concentration der Sonnenstrahlen und Schwarz durch Abwesenheit der Sonnenstrahlen gebildet wird.

Alle anderen Farben, deren man sich in der Malerei bedient, sind nur Nüancen der Urfarben und dienen mehr der Bequemlichkeit als der unbedingten Notwendigkeit. Man kann deshalb mit den drei Farben auch Bilder malen, wenn man sich auf die Mischungen richtig versteht. Es ist aber leichter mit mehr Farben zu malen, ich gebe deshalb hierbei die wichtigsten, nötigsten und zugleich haltbarsten mit ihrer Benennung in 3 Sprachen, unter Ausführung von etwaigen besonderen, wissenswerten Eigenschaften.

1. Gelber Ocker, Yellow ocre, Ocre jaune.

2. Gummigutt, Gamboge, Gomme goutte.

3. Indischgelb, Indian yellow, Jaune indien.

4. Mennig, Minium, Minium.

5. Gebraunter Lichtocker, Red ocre, Ocre jaune brûlée. In Ermangelung auch Venetianisch-Rot, Venetian red, Rouge de Venise.

6. Krapplack, Rose madder, Laque de garance rose.

7. Brauner Lack, Brown madder, Laque de garance brûlée.

8. Gebrannte Siena, Burnt siena, Sienne brûlée.

9. Vandykbraun, Vandyke brown, Brun Vandyke.

10. Sepia, Sepia, Sépia

11. Elfenbeinschwarz, Ivory black, Noir d'ivoire.

12. Cobalt, Cobalt, Cobalt.

13. Franz. oder Antwerp. Blau, French oder Antwerp blue, Bleu de Paris oder Bleu d'Anvers.

14. Indigo, Indigo, Indigo.

15. Neutraltinte, Neutral tint, Teinte neutre.

16. Chinesisch-Weiß, Chinese white, Blanc chinoîs.

1. Der gelbe Ocker ist eine äußerst dauerhafte, nützliche und deshalb vielfach verwendbare Farbe. Er hat nur eine Schattenseite, und zwar die, daß er als Erdfarbe eine gewisse Schwere besitzt. Er kommt in allen Teilen des Bildes vor und ist durch keine andere

